

ENTRE LA PRESENCIA Y LA AUSENCIA:
ESTO NO ES UN LIBRO, DE BLAS DE OTERO

Michael PELUSE DI GIULIO

Unesco

Camerado, this is no book,
Who touches this touches a man
[Camarada, esto no es un libro,
Quién toca esto toca a un hombre]¹

Esto no es un libro es un libro; un libro que pretende acercar al lector, implicarle en un juego de engaños, ilusiones y mentiras; un libro lleno del horror de la ausencia inevitable bajo la ilusión de la presencia. Se sostiene a veces que un texto poético, en mayor grado que un texto no literario, dice más de lo que dice —la plurivocidad— debido a su retoricidad, y esto, a su vez, implica que la mala lectura ("misreading") es constitutiva de la literariedad de un texto. En el caso de Otero, un gran lírico, la crítica con demasiada frecuencia no se ha sustraído de la tentación de confundir poeta (yo empírico) y hablante (yo textual) —una confusión o trampa concienzudamente construida por el poeta²— lo cual provoca la tan repetida afirmación de la "autenticidad" de su poesía y en última instancia resuelve de modo apriorístico la problemática, que es esa relación misma. Por lo tanto, conduce a una lectura falaz *de antemano*. Y es preciso subrayar el *de antemano*, pues la ilusión creada al escribir comporta inevitablemente una lectura ilusoria; hay un vacío, una aporía. Perduran también nociones fragmentarias, como consecuencia de ello, siendo una de las más notables y recurrentes la del "poeta social". Hay que rectificar tales posturas y, a su vez, emprender una labor de desmi(s)tificación³. Más que una serie de "pasos" de una poesía a otra o de "etapas" divisorias, la poesía oteriana expresa una relación dialéctica en busca de presencia, abocada siempre al fracaso, debido a la auto-subversión de los textos.

El reconocimiento del *problema* de la escritura, aunque permanezca latente o aparentemente secundario hasta sus últimos libros, nunca desaparece de su poesía y constituye el meollo del problema de la ausencia. El verdadero desafío está en explicar la otredad o escisión del yo, el "yo es otro" de Rimbaud, la inevitable enajenación que comporta el acto de escribir, y pretender reconciliar una serie de oposiciones: vida y escritura, cosa y signo, yo empírico y yo textual, palabra y silencio, *logos* y *physis*. Concluiré, como Silver, que la única

"presencia" posible es la de un "abismo ontológico absoluto" (215), o para decirlo con Cernuda, "el recuerdo de un olvido". A propósito de esto, afirma Paul de Man, refiriéndose a la supuesta despersonalización (ausencia de un "yo") de la lírica moderna, que el

lenguaje [...] es y no es representacional simultáneamente. Toda poesía representacional es siempre y a la vez alegórica, sea de una manera consciente o no, y el poder alegórico del lenguaje mina u oscurece el significado literal específico de una representación abierta al entendimiento. Pero toda poesía alegórica tiene que tener un elemento representacional que invite y abra margen al entendimiento, sólo para descubrir que el entendimiento al que llega es necesariamente erróneo (205).

Es decir, la "ceguera" de que habla De Man es la de "Edipo en Colono, quien ha aprendido que no está en su poder resolver el enigma del lenguaje" (205).

Así escribe Otero en "A veces (*Poética*)"⁴, donde se plantea explícitamente el problema de la escritura, el fracaso real de la poesía compaginado con el éxito de la ilusión de la misma:

Escribiendo borroso
viviendo claro
contando
cosas
sucedidos
del alma
los hombres
países
las palabras un espejo de niebla
reflejando palabras
concretas
subconsciente vidriera
de la palabra directa
inverosímil
adherida a sus adyacentes
silencio
a veces
solo
silencio

(*Expresión*, 265)

De modo parecido, Otero se acerca al planteamiento del problema como una aparente afirmación, que en *Que trata de España* se oculta muy astutamente bajo la túnica de la temática social y la afirmación de hallarse en comunión con el "pueblo". "Astutamente", porque refleja un significado no unitario sino cuestionable, puesto en entredicho, a partir de palabras sencillas y aparentemente claras:

Patria
 perdida,
 recobrada
 a golpes de silencio,
 plaza
 de la estación, en Córdoba,
 blanco muro
 de Aldea del Rey,
 todo perdido
 en la lucha,
 día a día
 recobrado
 a golpes de palabra (37).

Patria (España, paraíso) perdida (caída del hombre), "recobrada" ilusoriamente en la lucha diaria destinada al fracaso. La plaza, el blanco muro: la realidad, fuera del alcance del hablante que, incansablemente, persigue la recuperación del paraíso perdido en una lucha sisifiana, también binaria, "a golpes de silencio" y "de palabra", subiendo la montaña y bajando la montaña. Repetición, fracaso, repetición, como indican también el ritmo y la disposición topográfica del texto ("Patria / perdida, / recobrada / a golpes de silencio, /.../ todo / perdido / día a día / recobrado / a golpes de palabra"). Más importante aun es que este significado secundario o alternativo que se ha propuesto es también un intento falaz de descifrar la verdad estable del poema, pues emplea una estrategia tradicional de centralización del significado. En el mismo texto opera una fuerza desestabilizadora: la imposibilidad de llegar al centro anhelado subvierte cualquier lectura ya que la lectura misma la contradiría. Forzosamente la lectura permanece en la indecisión. En definitiva, el poema—todo poema— es una trampa que presenta un vacío entre poeta y hablante y, por extensión, entre palabra y cosa.

Esto no es un libro, muy desatendido por la crítica, se escribió en 1963 y se inserta por lo tanto en plena "época social". Es más, la "motivación" del libro indica que se trata de una colección de textos especialmente "sociales", así entendidos, al menos, por la censura franquista. Escribe el autor: "(Incluyo [...] los [poemas] prohibidos por la censura en mi nuevo libro publicado este año en Barcelona bajo el título *Que trata de España*.)"(7). En efecto, *Que trata de España* fue, siguiendo la eterna paradoja social, el libro de Otero más castigado, "mutilado", por "tratar de España": la maquinaria censoria tachó más de cien poemas. Debido a todo ello, la elección de este libro presenta una óptica muy adecuada desde la cual focalizar este estudio, pues se trata de una reunión de textos que la crítica, con su creencia en la periodización, ha considerado "afirmativos", colmados de las "presencias" que, según nos haría creer el poeta, sustituyen a las congojas existenciales "anteriores". Dicho de otro modo, estos

textos parecen "decir" algo muy inequívoco y unívoco. Pero la temática aparente de esta "etapa" viene, otra vez, a reflejar el problema que aquí concierne: la búsqueda de presencia. El "pueblo" no está con el poeta; como escribiría más tarde: "Da miedo pensarlo, pero apenas me leen / los analfabetos, ni los obreros, ni los / niños" (*Expresión*, 152). Pero el "poeta" (yo) busca al "pueblo" (otra manifestación de lo otro, y por lo tanto del yo, de la identidad): "[...] Ahora estoy aprendiendo / a escribir, cambié de clase, / necesitaría una máquina de hacer versos, / perdón, unos versos para la máquina, / y un buen jornal para el maquinista, / y, sobre todo, paz, /.../ para decir 'buenos días' sin engañar a nadie, / 'buenos días, cartero' y que me entregue una carta / en blanco, de la que vuele una paloma" (*Expresión*, 152). Anota Silver el parentesco con Antonio Machado: "Ambos poetas pasan por la experiencia de un 'desengaño' barroco con el descubrimiento de la naturaleza ilusoria de toda teoría *expresiva* de la poesía" (203) y recurren a la veta poética neopopular; esto, "era lo que explicaba Machado, con espléndida auto-ironía, por conducto de Jorge Meneses, como la estrategia de la *máquina de trovar*" (203). Nótese, por otra parte, la iteración del dominio del "decir" sobre el "escribir", así como la "carta *en blanco*" de la que emana el movimiento vital y real ("paloma" que "vuela").

A lo largo del libro, los poemas resaltan la permanencia latente o manifiesta de la oposición entre palabra escrita (que ha participado en la convención semiótica) y palabra hablada (que, según intuye el poeta, comulga con la naturaleza en una especie de *chora* presigñico, o espacio del cual aún no ha surgido el signo lingüístico en cuanto ausencia del objeto)⁵; autor y hablante, vida y literatura, realidad y lenguaje. En definitiva, queda patente el deseo del autor de estar presente, y por tanto ofrecer la palabra "viva y de repente", la palabra plena. El afán se resume en otro título, parodiando a la Biblia: "El verso se hizo hombre" (106). El poeta se nos presenta "en carne y hueso", pero se trata de un artificio, de una ilusión. Como escribe Silver:

[E]l efecto último del estilo maduro de Blas es el de desconstruirse a sí mismo. Sus tentativas, ingeniosas y variadas, de objetivar el poema, de hacerlo coincidir consigo mismo, como un objeto natural, tienen precisamente el efecto contrario. Toda la fuerza, todo el quid de su estilo elíptico, alusivo y sin adornos, expuesto a incurrir en ambigüedad prácticamente a cada paso, está en cómo hace destacar la naturaleza esencialmente dúplice de todo lenguaje literario, su extraña voluntariedad y autonomía, su corrosiva ironía. Para negar esto, Blas tendría que repudiar una característica esencial de su originalísimo estilo (Silver, 211).

Pero poco a poco se va introduciendo un elemento clave, el nombrar poético —el "nombrar perecedero", que diría José Hierro—, que constituirá buena parte de los poemas posteriores. En estos poemas, el hablante recorre, un poco al modo de Unamuno, tierras españolas y extranjeras. Nombra estos lugares

con precisión, evitando la narratividad típica de la llamada "poesía social" de la época. Se trata no sólo de la ilusión de invocar la realidad sino también es la culminación de la constitución de la voz engañosa que se filtra en el libro. Exclama el hablante en la prosa "Está lloviendo de memoria":

Esta es una historia muy corriente, pura, cristalina.

¡Álamos que estáis mirando en ella, testificad que esta carta, cada vez que la mecen en mi memoria, gotea lágrimas, alamito azul en forma de pliego de mujer mojándola!... (76)

¡Cuánta irrealdad que, sin embargo, se presenta como la más "evidente" realidad! El hablante se propone nombrar para invocar la presencia de la realidad, pretende la adecuación exacta entre palabra y cosa: "y escribiré como el arroyo claro" (100), pero aunque perdure la realidad en el papel, es un papel siempre opaco —no puede imprimirse en el aire, como exige en otro poema—. Perdurar en el papel, como leemos en "Perdurando":

.....
y otros pueblos distantes
que vi, pisé, palpé,
dejando y arrastrando
trozos de tela, vida,
palabra,
presencias y memoria
perdidas para siempre,
perdurando
por siempre en el papel,
los hombres y el mañana (57).

Aquí la única "unidad" en la aliteración de la "p"; lo demás es contradicción. Bajo una primera capa positiva, surge el patetismo producido por la insistencia en la identificación que pretende el hablante entre escritura y vida. Tras la primera parte (no citada) que consiste en nombrar lugares y que concluye con un "et cetera" que subraya la *realidad* de esos lugares (la insistencia y afán de recuperar: "que vi, pisé, palpé"), resalta agudamente el hecho pretérito de lo nombrado. Hasta el vínculo entre el pretérito y el presente del acto de escribir, que es el uso intermediario del gerundio ("dejando y arrastrando", así como el título "Perdurando"), socava su propósito en las connotaciones mortales de "dejar" y "arrastrar". El paso del tiempo y la duración de la realidad sucumben a un proceso de metamorfosis constante, y esta metamorfosis es la muerte de lo que fue. El hablante es como una serpiente cuya piel se muda. Si, como afirma el hablante al principio, ha vivido caminando o hablando en los papeles, realmente ha muerto en el papel. El hablante no ha vivido sino que es texto, y el poeta no ha podido sino dejarnos unas huellas arrastradas y dejadas. Y esto es la escritura, el *texto*: relaciones con otros textos, numerosos trozos, carencias de

genealogía, fragmentos prestados, *intertextos*. La identificación poeta / hablante y vida / escritura es omnipresente, llegando sutilmente a confundir tela / vida / palabra en una misma ilusión y bajo la primeriza afirmación: "presencias", también confundida con "memoria". Obsérvense, de paso, los efectos fónicos ("tela, vida"; Telaviv, que perpetúa el nombrar de lugares, aunando así la disyunción simbólica entre "tela" y "vida"). Esta saturación poética, sin embargo, reafirma la pluralidad de posibilidades y la naturaleza retórica y figurada del lenguaje, sin mencionar los otros recursos empleados. A un primer nivel de lectura, el hablante recurre al viejo, y en este caso ingenuo, tópico de la eternización de lo escrito, pero reconoce la pérdida real de lo que fue frente a su perduración textual. No puede el lector menos que percatarse de la *diferencia* entre ambos, al tiempo que reconoce la dicotomía entre poeta y hablante. Y estas diferencias desembocan en otra: la existente entre tiempo y eternidad. Lo que perdura en el papel carece de tiempo, de pulso y de realidad. La eternidad ya no se concibe como un anhelo y la plenitud el tiempo ya no bifurcado, sino como la negación del tiempo. El tiempo —la vida— es lo que pasa inexorablemente. Como en otro poema, "*De turbio en turbio*", donde tan sólo se alude al paso de las nubes, aparentemente de minúscula importancia, lo que el lector percibe es la fragilidad de las experiencias que el hablante asegura haber "vivido", la insatisfacción resultante y el abismo entre ese pasado y el presente, entre el poeta y el hablante y entre la vida y la escritura.

Esto no es un libro, pues, no se limita a recoger algunos de los textos censurados de *Que trata de España*. En la "motivación", antes de mencionar la censura, se señala: "Reúno aquí una serie de poemas, de diversa época, que se refieren a alguna persona o aluden algún nombre" (7). El recurso del nombre propio, observa Scarano, constituye un "procedimiento de familiarización poético" que, al "remitir la obra a un hombre concreto situado geográficamente e históricamente, naturaliza el acto poético acercando el receptor al sujeto y momento de la emisión" (118-9). Como señala Barthes (101-2), todo nombre propio es una figura ("conjunto impersonal de símbolos"), no una persona ("libertad moral dotada de móviles y de la plenitud de sentido"). El nombre propio es connotación, y como tal, su presencia se nos arrebató de una fundamental diferencia que opera, *sin existir*, en el texto. La verdad del nombre no puede buscarse, y sólo hay huellas, rasgos simbólicos que sitúan lo nombrado en un lugar del texto, "en la pluralidad de códigos" que oscurece eternamente la posibilidad referencial. Lo nombrado se textualiza, todo se manifiesta como texto, inmerso en una distorsión de fragmentos y poseedor de relaciones (lector, hablante) que son, a su vez, intertextuales. En suma, el discurso que surge, frente al deseado efecto de presencia y de mimesis, es un discurso de la textualidad. El nombre propio, añade Barthes, es precisamente lo que no puede

escribirse por consistir en un conjunto de tropos y figuras situados no en la historia sino en el texto y, por consiguiente, en un lugar que no tiene ni origen ni fin. Y así, la capacidad referencial desaparece en esa manigua textual. Parece que lo sugiere el hablante del poema "Paso a paso", al concluir en el último verso: "No quedan de los muertos ni sus nombres" (83). Se trata de una muerte física pero también textual: la conjura, la invocación, es ficticia. Muy indicativo es el poema "A Blas de Otero", escrito por Rafael Alberti y situado después del título y los dos epígrafes/intertextos y antes de las tres secciones que constituyen el "centro" o los "límites" de la concepción tradicional de "libro". Aquí se pone en duda el concepto de "autoridad", se evidencian numerosos intertextos cuyos "originales" son, explícitamente, otros intertextos, y la ilusión de presencia del "hombre" "Blas" se deconstruye en seguida para mostrar su ausencia... Hay toda una premonición del tono afirmativo del libro que sigue, la aparente resolución del conflicto aparentemente ausente: el libro ya está minado y destinado al fracaso. El hombre Blas de Otero se textualiza, se convierte en una figura retórica desprovista de su humanidad, al modo de Barthes. Una lectura del poema lleva al lector directamente a otro texto posterior que concluye: "¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto con los ojos abiertos" (*Expresión* 234). Efectivamente, está muerto o como muerto, "tendido a lo largo del papel". Se afirma la existencia del "hombre", pero al mismo tiempo se interroga sobre esta existencia. Otro ejemplo es "Vine hacia él" (1952), donde la radical soledad (condición humana) se presenta *vis-à-vis* la imposibilidad de presencia en el poema y la inutilidad de la invocación del nombre propio (condición textual) a través de un juego intertextual subversivo basado en el famoso poema vallejiano, "Masa". Parecido es "Cartas y poemas a Nazim Hikmet" (1958-...) que, desde el título, insiste en que no está muerto, sino vivo y presente. En este poema/carta, Otero va más allá de un discurso "político", como escribe en el prólogo a *Poesía con nombres*, y se hace explícita la plegaria de presencia, todo un intento de conseguir la parusía cuya metáfora, aquí, es el poeta turco. El primer intertexto, tomado de Hikmet, "(acaban de sonar / las nueve de la noche)", sitúa temporalmente el discurso buscando la sintonía con el poema de Hikmet. Pero en el verso anterior, se entrevé el patetismo: "rasgo el papel", reforzado más adelante: "Nunca oíste [*sic*] mi nombre ni lo has de oír [*sic*], acaso, / estamos separados". Y a veces esta plegaria asume poderosas resonancias bíblicas: "quédate con nosotros", "te ruego te quedes con nosotros", "ten / misericordia de mi espuria España", "aquí entre sombras te suplico, escúchanos". Pero todo el texto es un suplicio, un intento de comunicación y de presencia: "Que tu palabra entre entre las rejas de esta vieja cárcel", "pero habla, escribe tú, Nazim Hikmet, / cuenta por ahí lo que te he dicho, háblanos" (137-9).

Una sección considerable del libro, en la que no podré ahondar, consiste en una serie de textos que nombran a don Quijote y Sancho⁶, que empieza con un breve texto, que indica el afán —intertextual porque supone el tratamiento que el mismo Otero ha dado a ambos en poemarios anteriores— de rectificar las connotaciones de cada uno: "RECTIFICO mi verso / *Unir a don Quijote y Sancho Pueblo*" (35). Antes, Otero sostenía que don Quijote *es* la palabra escrita, connotación, lenguaje figurado, mientras Sancho *es* la palabra hablada, denotación, lenguaje literal: de ahí la primacía de éste. Así, escribe al final de "[ME LLAMARÁN, nos llamarán a todos]", que empieza con un muy indicativo epígrafe de Sancho, "...porque la mayor locura que puede hacer un hombre es esta vida en dejarse morir, sin más ni más...":

PERO tú, Sancho Pueblo,
pronuncias anchas sílabas,
permanentes palabras que no lleva el viento (42).

Pero ahora "rectifica" porque, además de la necesidad de no ocultar un discurso, la pregunta ontológica ya se había problematizado: esa gran pregunta, "qué *es*?", no puede hacerse. De nuevo, remito al interesante poema "*De turbio en turbio*", en el que no podré, debido al espacio, ahondar. Pero sí merecen atención, por ejemplo, los muy sugerentes versos de "*No quiero acordarme*", poema que, desde el título, es intertexto e indica que la memoria es reconocer la muerte y el fracaso, y sólo queda olvidar, olvidar al Quijote y olvidar la literatura:

CERVANTES. Don Quijote de la Mancha.
Dos caballeros y un solo destino.
Ilusión, ardimiento y esperanza.
Al final, humo al viento diluido.

No escribas más. Adéntrate en el alba,
prosigue silencioso tu camino,
pero no escribas más.

Cervantes. Don Quijote de la Mancha.
Atrás, ídolos rotos, caballeros
caídos en el centro de la página (37).

La escritura es humo, viento diluido, una muerte con apariencia de vida; en suma, un "muerto viviente"⁷. Cervantes y don Quijote han muerto, caídos y rotos, en la página, la palabra escrita. El poeta intenta, por medio de la escritura, cerrar el conflicto, reconciliar vida y escritura, pero esto, como en el caso de Cervantes, no hace sino perpetuar el fracaso. Siempre, para hablar de

Otero, tendremos que acudir primero a una *diferencia*: al Otero de *Esto no es un libro* o de *Historias fingidas y verdaderas*, etc. El autor pertenece al texto; el hijo ha matado al padre. Fracaso: de Otero y del paradigma de la literatura/literariedad, Cervantes:

Ay Miguel, Miguel, Miguel
de Cervantes Saavedra.
Como ha fracasado él,
en su pluma nadie medra" (39).

La escritura, esa "hermosa / palabra que se abre / y cierra en tus brazos" (94), es un fracaso anunciado. Así, en el bien titulado "Lección de castellano", aprendemos:

Papel para los hombres. No
quiero
hilo seda
papeles antifaz: sólo
la realidad de cara el sol
de frente.

.....
A ti mi amapola
a ti amapola el grito de la tierra
compartida (95).

Recuérdese la "página blanca", papeles opacos. Las palabras son antifaz, y el hablante, la *persona*, como señala Antonio Carreño, procede del griego *pro-sopon*: "Por medio de la persona [...] se diferencia el que escribe del que, como voz, se personifica en la composición lírica. [...] *Personare* [...] significa sonar a través de una oquedad abierta" (citado en Quance, 77): todo apunta a la ausencia, que ya reconoce el hablante de este poema. El autor siempre está debajo de esa máscara, y su palabra debajo del antifaz (o mejor: es antifaz). "Fracaso", "máscara", "antifaz": se amplía la lista cada vez que el hablante insiste en lo contrario.

El uso reiterado de la intertextualidad voluntaria es constante⁸. Esta técnica es un recurso más que contribuye al desbordamiento del texto, que rebasa los límites preconcebidos y dificulta la fijación de un discurso homogéneo e inequívoco. Como señala Sollers:

Tout texte se situe à la junction de plusieurs texts dont il est à la fois la relecture, [...] la condensation, le déplacement et la profondeur (75).

De modo parecido, Machado escribe su famosa consideración en *Los complementarios*:

Las artes plásticas trabajan con materia bruta.

La materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta.

Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto (156).

La palabra es un algo *siempre ya* contaminado, diferenciado. Algo *perverso*. Si siempre ya está contaminado, ¿cómo fijar el margen? Si tampoco puede fijarse el margen, tampoco el significado. Un palimpsesto, sí, pero sin asignar autoridad alguna al texto borrado, porque éste también borra otro palimpsesto, y así indefinidamente. Las "estructuras superficiales" de la semiología esconden algo, pero a diferencia de la semiología, hay que reconocer que no existe un "debajo de" posible; todo está, pero no está, en la superficie. No hay nada definitivo, sólo una continua superimpresión de textos. No hay "influencias" ni "fuentes", sino enfrentamientos de significantes; una desintegración de discursos, no una incorporación. Incluso los significantes repetidos o calcados no marcan sino la diferencia. Y esto es, cabalmente, el objetivo y la derrota de Otero. Escribe para que el texto se trascienda a sí mismo en una dispersión de discursos, y efectivamente el texto se desborda. Pero este desbordamiento convierte al mundo en un texto, en un caos críptico. El rechazo del "yo literario" que busca Otero a favor de una dispersión y fragmentación del discurso es un reconocimiento tajante, aunque implícito, de la futilidad y anarquía de la vida, cuyo remedio es apropiarse de discursos ajenos para crear una ilusión de continuidad y de controlar el caos de esa anarquía, a la vez que pretende darle un cierto nivel de significación. Pero el lector se percata en seguida, antes que de la "identidad" anhelada, de la radical diferencia. La ausencia, o la "presencia" diferida y diferenciada es precisamente lo que posibilita el reconocimiento del intertexto; resalta una presencia ilusoria. Así, el resultado no es ni presencia ni ausencia, sino un "suplemento", el juego incesante entre los dos polos, el reconocimiento de un no se sabe qué, de *algo que no es nada*. Aquí lo que interesa subrayar es que el "texto" ya no es un cuerpo estable y cerrado, algo contenido en un libro físico, sino toda una serie de redes entrecruzadas, una superficie de huellas, sin nada debajo, pero que se extiende horizontalmente en un proceso referencial sin fin, refiriéndose siempre a un no-yo indeterminable. El "texto" ya no es un título cerrado, unos márgenes, una firma, un principio o fin, etc. Lo que ocurre a partir de la intertextualidad, es la textualización del mundo, una vertiginosa multiplicación de posibilidades, no un horizonte recortado.

Ésta es la encrucijada en la que se encuentra el lector al leer el título, *Esto no es un libro*. Se establecen simultáneamente dos planos: uno afirmativo (de identidad, de estabilidad, reino del significado) y otro negativo (de diferencia, de inestabilidad, reino del significante). El plano afirmativo construye un significado (falaz): "esto no es un libro, sino un hombre". Pero este artificio se

deconstruye a sí mismo, y se evidencia el plano negativo. El título mismo indica, más allá de la pretendida asociación vital, la inanidad de la pregunta ontológica: "¿qué es...?", por una parte, y por otra la explosión de posibilidades acerca de lo constitutivo de "libro" (texto, literatura). En vez de repudiar la literatura (la aparente afirmación del plano positivo), el título le confiere un valor explosivo, de desbordamiento, de la textualización del contexto. Dicho de otro modo, debajo de la afirmación de la vida sobre la literatura, se asiste a la desintegración del concepto de cierre y estabilidad en lo referente a "texto"; el "texto" deja de ser una entidad que produce sentido cuyos confines son unos marcos y márgenes bien delimitados. Ya no sabemos qué es un "libro", un "texto", la "literatura". De esta manera, el título no "dice" nada, sino que toma y devuelve: toma el concepto de libro y nos lo devuelve entrecomillado. Más importante aun, lejos de poder llegar a un entendimiento, a un significado acertado, se cae en la duda perenne, en la incomprensión y desintegración.

Estrechamente relacionada con esto, como he apuntado, es la pregunta pueril, "¿Qué es...?". Sherno compara el libro con el cuadro de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, y señala que el receptor ha de reconceptualizar la realidad, debido a la insuficiencia de la palabra (1987, 770). Es decir, no sólo se mina la certeza de lo que se considera un "libro", sino que la realidad también se pone en tela de juicio. Lo que tiene forma de libro no es, sin embargo, un libro. En suma, las manifestaciones exteriores de la realidad son engañosas, y esto, como estudia Foucault, socava la posibilidad de afirmación mediante la destrucción de límites entre lo que creemos que es y lo que no es. En el fondo del asunto, pues, encontramos la eterna dialéctica de la otredad. Este problema ontológico enlaza directamente con el nombrar poético y la invocación de nombres propios. *Esto no es un libro* cimienta su fuerza en este nombrar, pero ya desde el título se entrevé la imposibilidad del nombrar, del afirmar que *x sea n*. Nombrar a Birmania o nombrar a Whitman o Neruda no refleja sino otro intento más de resolver el problema del Ser, y en este libro se une a los otros intentos: la intertextualidad, el título (titular, genéricamente, ya "es" pretender dar nombre, unidad, sustancia, ser), etc. La presencia del Ser —la parusía— se niega en su propia afirmación. "Esto no es un libro", y no puede saberse qué es, porque su verdad sólo está allí, en esas letras; no hay otro espacio posible de revelación. Todo está en la superficie, y esa superficie es impenetrable. Una verdad genérica y apriorística que resuelva el problema ontológico permanecerá en la oscuridad, pero no obstante hay un objeto en las manos del lector, y éste no puede menos que formularse la pregunta desde esa realidad tangible. ¿Exactamente qué es ese "libro" que sujeta en las manos? ¿En qué se diferencia con respecto al concepto que no se revela? Pero esta cosa, este "Esto no es un libro", es ante todo un intertexto, una lectura de otro "esto no es un

libro" whitmaniano, el cual es también una "lectura" del problema ontológico. El lector participa en un proceso semiótico y ontológico como un eslabón más: hace una lectura de otra lectura de una lectura. Así, sucesivamente, tanto Otero como el lector se enfrentan al enigma de una cosa (*libro*) y de una palabra ("*l-i-b-r-o*"). Otero, en su intento de hacer presente libro y vida y de invitar al lector a una celebración humana, consigue cabalmente lo contrario: inmoviliza al lector delante de un enigma que jamás podrá recuperar. Antes, el libro y el "libro" eran entidades equívocamente comprendidas, no cuestionadas, pero el lector ya no podrá despojarse nunca de la duda. Definitivamente, como apunta Scarano, la concepción romántico-simbolista del *lenguaje* poético como *símbolo* (unidad palabra-cosa) ha cedido paso a la concepción posmoderna del *discurso* poético como *semiosis* (problemática palabra-cosa)⁹. Pero al mismo tiempo, como ya he señalado, el rechazo de la literatura se realiza en un discurso enteramente retórico, afirmando de este modo, muy a pesar de la consciencia del poeta, la función protodemiúrgica del labrador de palabras. Todo apunta a la gran auto-consciencia del acto poético, de nuevo socavando la idea de un rechazo de la literatura.

En otros poemas, Otero parece reconocer la dictadura de la textualidad, y de su propia muerte en ella. Escribe, por ejemplo, en "Impreso prisionero":

HE aquí
mis libros: cuánto tiempo impreso,
prisionero entre líneas.
.....
Silencio.
Y más silencio. Y voluntad de vida
a contra dictadura y contra tiempo (58, 60).

La incapacidad de liberar al texto de unos confines retóricos, de abolir resueltamente la "línea" hacia una explosión, hacia la vida y la presencia. En "Un lugar", se repite la idea de la liberación de la palabra presa en la línea: "yérquete, borra / la línea" (44). Verticalidad, connotativa de la vida, frente a horizontalidad, connotativa de la muerte; el deseo de la explosión del texto hacia una verdadera realidad nunca alcanzada ni alcanzable. Es más, "Impreso prisionero" consiste en una relación de los libros de Otero y la significación que él ve en ellos, con lo cual pretende afirmar no sólo su propia *autoridad* sino su *cercanía* al lector. Pero si son prisioneros, ya no son suyos. El centro, la autoridad, ha desaparecido inexorablemente. Por otra parte, la ruptura de "contracorriente", junto a otros recursos en el poema y los paratextos que abundan en el libro, de nuevo cancelan la afirmación de la palabra hablada (oralidad), pues recuerdan constantemente la naturaleza textual del poema y del libro.

También merecen atención, aunque forzosamente breve, los poemas "Dije" y "La Monse", ambos pertenecientes a la segunda sección del libro en la que destaca el sub-tema de la memoria o el recuerdo (autobiografía), frecuentemente ligado a la presencia femenina. De modo tangencial, hay que recordar que Otero nunca utilizará la palabra "autobiografía", sino "mediobiografía", o simplemente "recuerdo", señalando una vez más los límites borrosos de la propia identidad, el pavoroso problema de fijarla conceptualmente y, como observa Quance, quizá sea la sospecha de que *otro* siempre escribe sobre el *yo* (78). Son estos poemas autobiográficos otro recurso de fundir autor y hablante, aportando a éste, por ejemplo, unos datos reales del poeta, y esta ilusión de voz real, a veces, viene acompañada de una intensidad emocional que apela al asentimiento afectivo del lector. Por ejemplo, al final de la prosa "Otra historia de niños para hombres":

Vivía en aquella ciudad donde perdí a mi padre y a mi hermano José Ramón, no sé cómo decirlo, dan ganas de acabar de una vez (74).

Por otra parte, en estos poemas asistimos a un diálogo explícito entre sujetos dinámicos. Este principio dialógico es paralelo al término "intertextualidad", en cuanto a la plurivocidad del discurso poético. Ambos textos son, ante todo, memoria o recuerdo, pero la escritura desplaza la memoria viva con su propia artificialidad y suplementariedad. La intertextualidad, el diálogo y la memoria son, en este sentido, equivalentes.

Como asegura Platón en *Fedro*, la escritura es el olvido en cuanto que se aleja del *logos* a la vez que el *logos* es destruido por la escritura ya que ésta lo enajena¹⁰. En este sentido puede leerse —o no leerse— el último poema del libro, diferenciado del cuerpo anterior de textos. Su diferencia se encuentra no sólo en el empleo de cursivas sino también en que no sigue inmediatamente después del título. El título, "La verdad común", se imprime en otra página, dejando un gran espacio (dos páginas) en blanco: la ausencia de palabras es la verdad común. Pero, ¿para qué intentar fijar el sentido, si se alude precisamente a la imposibilidad de la fijación? ¿Por qué no puede implicar, no la verdad de la ausencia, sino la ausencia de la "verdad común"? Ese espacio en blanco es la antítesis y el rechazo de la palabra, la otra cara de todo discurso, el dentro y el fuera: la presencia total. Pero es un texto y ha de leerse. Pero, ¿cómo leer la ausencia de palabras que, de alguna forma, completa el discurso, representa precisamente la presencia? ¿Qué sinsentido es éste: la ausencia (de la palabra) como símbolo de la presencia (de la verdad)? ¿Cómo entender que de la ausencia/nada brota la presencia/todo, de la muerte la vida? Inevitablemente, todo es texto y el texto puede ser nada. Tras un extenso libro de aparentes afirmaciones, el texto "culminante" es la anti-culminación. Dos páginas

después del título, el lector, perplejo, finalmente encuentra esa verdad, esa culminación. Y su origen, su comienzo, reza así: "El olvido". El olvido es la negación de un punto fijo, es la ausencia de puntos, de centros, de todo. *Es algo que no es nada*. Otra vez, "encontramos" lo inencontrable; inventamos (inventar, etimológicamente, "es" encontrar) un sentido. El olvido es pura temporalidad, opera en/es producto del tiempo, pero es precisamente lo que *no existe* en el tiempo. Y ésta es la gran paradoja de este libro, desde su título hasta su último poema. De nuevo, el hablante parece reivindicar, dentro de unos engañosos confines sociales, una verdad. Pero todo se borra en la mente del lector ante la poderosa afirmación de la negación: el olvido. La "verdad común" viene a ser lo que sigue al gran "pero" en el poema: sangre, hambre, túneles horribles:

El olvido.

Hemos vivido a tientas tanto tiempo.

(El humo se deshace entre los árboles.)

Hemos buscado, cada vez más cerca

de la verdad común.

(El mundo se modela con las manos

sonoras

que forjan, siegan, tejen y taladran.)

El olvido dibuja un jardín blanco,

pero cae

una

gota

de sangre,

o bien el hambre abre sus túneles horribles,

y estalla y brilla la verdad común (171).

La palabra, la escritura, la literatura: último reducto de un conocimiento posible, pero destinada al fracaso porque no puede aspirar a un conocimiento más allá de su propia realidad. No despega nunca del texto, y el texto se hace confuso, abierto a todo lo que es no siéndolo. Pero es una necesidad, el último reducto: "Cuando yo muera, por fin no tendré necesidad de hacer más poemas, lo que me producirá un descanso infinito" (1980, 117). O como se lee en el poema cuyo sugerente título es "Verbo clandestino": "Es terrible tener que escribir. /.../ prefiero callarme y bostezar hasta perder la respiración, / el hábito / y la necesidad de escribir que soporto pacientemente como una de tantas calamidades de mi vida" (*Expresión*, 241). Pero todo es una mentira que imposibilita la presencia vital: "oigo una voz por el aire, / letra simple, tonada popular /.../ son los labios que alabo / en la mentira de la literatura, / la palabra que habla, / canta y se calla /.../ y si quieres vivir tranquilo, / no te contagies de libros" (18-9). Mentira, ilusión, insignificancia, ausencia. Y el hablante se rebela contra la escritura, pero siempre desde ella: "Cuántos papeles para

qué. Quinientos. / Quinientos tantos a cuatro vientos / y –solo– un hombre contra todo el Arte” (23). Hemos empezado con unos versos de Whitman, y muy oportunos son otros del mismo poeta:

Even while you should think you had unquestionably caught me, behold!
Already you see I have escaped from you.

For it is not for what I have put into it that I have written this book,
Nor is it by reading it you will acquire it,

.....
For all is useless without that which you may guess at many times and not hit, that which I
hinted at;
Therefore release me and depart on your way.

[Aunque pienses que indudablemente me habías cogido, ¡atento!
Ya ves que he escapado de ti.

Pues no es por lo que he puesto en él por lo que he escrito este libro,
Ni tampoco al leerlo lo adquirirás,

.....
Pues todo es inútil sin aquello que puedes intentar adivinar muchas veces y no acertar, aquello
que yo aludí;
Por tanto suéltame y sigue tu camino.]¹²

Todo es una pista (“hint”); habla el poeta pero el texto escribe. ¿Qué “metió en él” (“put into it”)? La “vida”, la “identidad”, la “realidad” –todo entrecomillado–, y por eso mismo murió, pues lo que “pone” es inalcanzable en el texto, sucumbe al texto, no puede agarrarse: “A la vida no hay dios que la agarre por el cuello” (*Expresión*, 214). Y nosotros leemos *sobre* la vida y la identidad, leemos *sobre* unas letras –“v-i-d-a”, etc.–, y esta disposición topográfica nos presta un servicio (por supuesto, figurado) muy apropiado. El poema de Whitman se titula “Whoever You are Holding Me Now in Hand” (Quien quiera que seas sujetándome ahora en tu mano). Whitman, como Otero, quiere que el lector asocie libro con vida, para entender así que lo que se sujeta es un hombre que confiesa. Pero la confesión de su homosexualidad es explícita y el lector se pregunta, “¿qué es lo que no podré comprender, entonces?” Y, tras el engaño, el lector sabe que sujeta un libro, y es el libro el que habla, el que le advierte al lector que no podrá entenderlo. Al negar toda posibilidad cognoscitiva, la zozobra del lector es máxima: sujeta un libro que no podrá entender; está ahí, entre sus manos, lo agarra, palpa, estrecha contra el pecho, pero no hallará nada, no hay otro lugar para buscar la verdad, está ahí entre sus manos pero no se revela por mucho que se esfuerce o crea comprender su sentido. La ilusión carece de sustancia, y por ello mismo se derrumba sobre sí misma. Si la escritura no es, nunca es, vida, es lo que la vida *no* es, es la no-vida: la muerte. O ausencia.

"Peligro de muerte, no tocar la caja de música, no hallaréis nada dentro: sólo una gramática en blanco" (Otero 1995: 141). Exceptuando la muerte, ya vista como un no-tiempo y no-espacio del anhelado descanso, la única resolución del conflicto sólo puede residir en no escribir ni hablar, como concluye desesperadamente el hablante en "Con los brazos incendiándose" (otra vez, bajo el velo de la "poesía social"): "Los que piensen / como yo, que se corten las dos manos / y guarden un minuto de silencio para siempre" (109). Más aún, el encabalgamiento de "Los que piensen" también produce el efecto de generalizar el imperativo implicando a todos los que piensan y, a la inversa, de sugerir que sólo el fin del pensamiento proporciona la posibilidad de armonía y comunión con la omnipotente Naturaleza. Para concluir no concluyendo, la literatura, en contradicción con su afán de ser una cura, es una enfermedad y el autor, su víctima mortal. El abismo entre escritura y vida es insondable pero la necesidad de escribir y la continuidad de la lectura subsisten porque, después de todo, no puede invocarse otra mentira que finja más poderosamente conjurar la parusía ontológica y cimentar la vida.

NOTAS

1. Walt Whitman, "So long!", en *Leaves of Grass*, Francis Murphy, ed. (Londres: Penguin, 1986), 513. Versión mía. He optado por una traducción "literal" de los textos de Whitman. Las citas en el texto, cuando no se especifica autor ni obra sino sólo página, se refieren a *Esto no es un libro*.
2. Un excelente ejemplo de la revisión que ha emergido en los últimos años es el libro de Geoffrey R. Barrow, *The Satiric Vision of Blas de Otero*. Desde un estudio de la retoricidad, en vez de la convencional explicación socio-histórica, Barrow demuestra la omnipresente irrealidad encubierta hábilmente por el poeta bajo la ilusión de la realidad, convenciendo así al lector de la veracidad "literal" de cuanto "dice" el poeta / hablante. El objetivo concreto del estudio viene a enmarcarse en el revisionismo más global que subraya la primacía del lenguaje figurado sobre el lenguaje literal en el discurso poético oteriano. Se trata, a mi modo de ver, de un libro imprescindible y seminal en el estudio de la poesía de Blas de Otero.
3. Aludo indistintamente a "desmitificación", en el sentido atribuido por Lévi-Strauss, y "desmisificación", con referencia al rechazo de una metafísica logocéntrica que depende de la continuidad, estructura, causalidad y presencia que dan lugar a los modelos apriorísticos interrogativos y afirmativos.
4. Alarcos ha notado la suma dificultad existente a la hora de leer este poema (145). Pero, a diferencia de la opinión de Alarcos, recurrir al poeta para que explique cómo ha de leerse y, por lo tanto, "interpretarse", parece contradecir lo que (no) "dice" el poema. No hay poeta, y sólo mediante otros textos podemos acceder a su vida. Pero su vida no es el texto; la "vida real" más bien entra en conflicto con el texto. En definitiva, el poeta es un referente fuera del texto, un lector más (al escribir, está ya leyendo). Ir más allá del texto para evitar la insuficiencia literal y a la vez la super-significación de la palabra escrita me parece una equivocación. El texto en sí establece este conflicto: ¿cómo leerlo?; el "mensaje" se reproduce en la imposibilidad misma de una lectura segura: nos quedamos con la evidencia física de letras y huellas que irrumpen en un sinfín de posibilidades.

5. Abundan los ejemplos. Véanse, por ejemplo, "[Hablamos de las cosas de este mundo]", en el que se rechaza la semiosis a través de la identificación de la escritura con los elementos primarios que "explican" la realidad (afirmación ontológica); "Diego Velázquez".
6. Véanse los siguientes títulos, en las páginas 35-44: "[Rectifico mi verso]", "[Tanto monta, monta tanto]", "*De turbio en turbio*", "*No quiero acordarme*", "Canción dieciséis", "Habla de la feria", "*Vámonos al campo*", "[Me llamarán, nos llamarán a todos]", "Letra" y "*Un lugar*".
7. Véase Quance 81 para un estudio más detallado
8. No podré detenerme en un estudio exhaustivo. Baste apuntar que esta práctica se emplea en prácticamente todos los poemas con técnicas muy diversas. Muy interesante es el pastiche ("Palabras reunidas para Antonio Machado", "Cantares") que, más tarde, sería total: pastiches de discursos y géneros de todo tipo: géneros, discursos, técnicas e incluso medios de comunicación. Esto confunde la "alta" cultura y la "baja", evita la fácil clasificación, y en último término subraya la fragmentación de todo texto. Socava los cimientos de las formas tradicionales de percibir y representar el mundo, trayendo a colación términos como la indeterminación, la descentralización y la fragmentación. En un mundo en el que la parodia es casi imposible, debido a la descentralización de lo "normal", nace el pastiche. No puede haber parodia porque ya no existe la posibilidad de un estilo propio, de un referente estable y "normal". Hay otras formas de intertextualidad "voluntaria", hasta la puramente literaria (casi a cada paso) que pretende asegurar un discurso continuo y un acto de construcción sobre una base supuestamente ya construida. Muy pertinente es el poema "A la resurrección de Cristo" que, desgraciadamente, no podré "analizar" aquí.
9. Véase Laura Scarano (et al.), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (Buenos Aires: Biblos, 1994).
10. Difiero, en este punto, del excelente trabajo de Sherno. Su insistencia en la presencia le lleva a afirmar, refiriéndose, como yo, a la intertextualidad y la memoria: "Borrowing from the past allows [Otero] to revive it and make it present, and invites the reader's participation in his invention by means of memory. In short, it makes of poetry a continuing, open-ended process and a collaborative exercise" (774). Estoy muy de acuerdo con esta última frase, pero desde bases distintas: el poema es un proceso abierto precisamente porque el lector no puede afirmar un centro, una presencia. Parto aquí de las palabras de Michael Payne (134).
11. En *Esto no es un libro*, se lee "carca"; se trata de una errata, como comprueba la versión definitiva en *Que trata de España*.
12. Walt Whitman, "Whoever You are Holding Me Now in Hand," en *Leaves of Grass* (150).

OBRAS CITADAS

- Alarcos, Emilio. *Blas de Otero*. Oviedo: Nobel, 1997.
- Barrow, Geoffrey R. *The Satiric Vision of Blas de Otero*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.
- Benveniste, Emile. "Subjectivity in Language". *Problems in General Linguistics*. Trad. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, FL: University of Miami Press, 1971.
- Charmé, Stuart Zane. *Vulgarity and Authenticity*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991.
- De Man, Paul. *Visión y ceguera: Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- López Castro, Armando. "Blas de Otero: La búsqueda de la palabra". *Cuadernos Hispanoamericanos* 528 (1994): 85-97.

- Machado, Antonio. *Los complementarios*. Ed. Manuel Alvar. 4.^a ed. Madrid: Cátedra, 1996.
- Otero, Blas de. *Esto no es un libro*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1963.
- . *Expresión y reunión*. Ed. Sabina de la Cruz. Reimpresión. Madrid: Alianza, 1985.
- . *Historias fingidas y verdaderas*. 2.^a ed. Introd. Sabina de la Cruz. Madrid: Alianza, 1980.
- . *Pido la paz y la palabra*. 6.^a ed. Pról. José Barlló. Barcelona: Lumen, 1996.
- . *Poesía escogida*. Ed. Sabina de la Cruz y Lucía Montejo. Barcelona: Vicens Vives, 1995.
- . *Que trata de España*. 5.^a ed. Madrid: Visor, 1985.
- Payne, Michael. *Reading Theory*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Quance, Roberta. "Escribo y callo: Writing and Self in Blas de Otero". *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 18 (1993): 69-87.
- Scarano, Laura R. "La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: Pluralidad y fragmentación de la voz". *ALEC* 19 (1994): 113-31.
- . *et alii. La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Sherno, Sylvia R. "Blas de Otero: Postmodern Poet". *ALEC* 19 (1994): 133-49.
- . "The Paradox of Poetry in Blas de Otero's *Esto no es un libro*". *Hispania* 70 (diciembre 1987): 768-75.
- Silver, Philip. *La casa de Anteo (Estudios de poética hispánica. De Antonio Machado a Claudio Rodríguez)*. Madrid: Taurus, 1985.
- Sollers, Philippe. *Théorie d'ensemble*. París: Seuil, 1968.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. Ed. Francis Murphy. London: Penguin, 1986.